



类型融合的戏剧理论

——浅论 19 世纪俄国现实主义戏剧理论

谷容林

摘 要：19世纪俄国现实主义戏剧理论有三个核心范畴：双重真实、道德命题和类型融合。双重真实理论通过真实甚至琐碎的生活场景展示来揭示人的内在真实。道德命题更是批判现实主义的直接由来。前两者都是戏剧理论家探讨的重点所在，而类型融合理论却没有得到应有的重视。类型融合包含两大类融合，即喜剧因素和悲剧因素的融合，叙事因素和抒情因素的融合。这是现实主义戏剧理论发展到巅峰，戏剧走向20世纪的转折标志。因此，对类型融合理论的研究具有重要的意义。

关键词：19世纪俄国现实主义戏剧理论；核心范畴；类型融合

中图分类号：J80 **文献标志码：**A **文章编号：**1674-5302(2012)02-0085-03

19世纪俄国现实主义戏剧理论主要包括三个核心范畴：双重真实、道德命题、和类型融合理论。俄国现实主义戏剧理论的类型融合理论鲜为人知，并没有进入文学理论家和戏剧家们的批评视野。类型融合包含两大类融合，即喜剧因素和悲剧因素的融合，叙事因素和抒情因素的融合。这是现实主义戏剧理论发展到巅峰，戏剧走向20世纪的转折标志。因此，对类型融合理论的研究具有重要的意义。

一 喜剧因素和悲剧因素的融合

现实主义戏剧似乎约定俗成地要以严肃的姿态描写现实题材。19世纪俄国现实主义戏剧理论却出现了与众不同的范畴——融合理论。喜剧因素和悲剧因素的融合成为其中的重点。喜剧因素进入现实主义戏剧具有重要意义。要理解融合理论出现在19世纪俄国现实主义戏剧理论中的原因，需要首先了解俄国戏剧的喜剧传统。别林斯基曾通过对果戈理作品的剖析，把俄国式的幽默总结为两个方面。其一：“这是一种纯粹俄国的幽默，平静的、淳朴的幽默，作品在这里装扮成傻子的模样。”其二：“还有另一种严峻而露骨的幽默，它咬得你出血，刺透你的皮骨，直言无隐，用毒蛇编织的鞭子前后左右地抽打你，一种苦辣的、恶毒的、无慈悲的幽默。”

俄国早期的喜剧大师果戈理在1836年著名的《钦差大臣》一剧中，赞扬浪漫主义运动对打破新古典主义的禁锢所作出的贡献，认为一个新的时代来临了。在这个新时代中，戏剧将是一种更冷静和有控制力的艺术，并吸取浪漫主义和新古典主义的优点。戏剧将围绕社会，揭露当代社会中的弊端，它最主要的武器是笑。笑是最有效的社会矫正的办法。后来果戈理的关

注视角从社会转向宗教，但他一直坚持“笑”的力量：“那些能笑的人就能从自身的经历中得到精神上的而非政治上的洗涤，喜剧进行的战斗不是仅为了暂时的自由，而是为了灵魂的自由”。所谓“笑”的力量其实就是喜剧因素在戏剧中的作用。车尔尼雪夫斯基在《俄国文学果戈理时期概观》一文中写道：“我们应当肯定说，我们的整个文学，只要它是在本国作家的影响下形成的，都是以果戈理为依归的，只有这样，我们才能充分想象他对于俄国文学的全部意义。”别林斯基在《论俄国中篇小说与果戈理君的中篇小说》一文中，指出了果戈理的喜剧性和幽默的特色，他说：“果戈理君的幽默，是一种平静的，在愤怒中保持平静，在狡猾中保持仁厚的幽默。可是，在作品中，还有另外一种严峻而露骨的幽默，它咬得你出血，刺透你的皮骨，直言无隐，用毒蛇编织的鞭子前后左右地抽打你，是一种胆汁的、恶毒的、无慈悲的幽默。”果戈理开创了俄国戏剧的一个新的传统——喜剧传统。在这个传统中，幽默和讽刺成为核心，笑成为武器，喜剧成为载体。

继果戈理之后，屠格涅夫又进行了具有革新意义的喜剧实践。他首先实现了戏剧体裁的多样化。屠格涅夫为了充分地表现新的社会生活，进行了种种试验和探索。他要求剧本能够忠实地反映现实。为了这一目的，他抛弃了规则的束缚和形式的羁绊，尽可能使形式符合内容的要求。其次，屠格涅夫还追求情节的朴素和自然。屠格涅夫曾说：“在我的作品中，我总是依赖生活的素材，我只是把一些偶然的現象提高到典型的地位。”莫泊桑曾在他的回忆录中提到屠格涅夫对作家的要求：“反映生活，什么也不要，只要生活，不要巧构的情节和复杂的离奇的故事”。第三，屠格涅夫重视喜剧对人物心理的描写，注意揭示人物的内心行动和性格。第四，潜台词和双关语等含蓄的手段在屠格涅夫的戏剧中出现。屠



格涅夫非常注意艺术的含蓄,他并不把想到的一切都事无巨细地暴露给观众,而只是把自己的构思暗示给观众,让他们自己去思索,去寻求问题的真谛。屠格涅夫曾经提到:“诗人应该是心理学家,但应该做得隐秘,他应该知道和感觉到现象的根源,但表现出来的只是现象本身,不管是上升时期的或是衰落时期的现象。”在这种思想的指导下,屠格涅夫的剧本大都包含有这种隐秘性,大量使用了潜台词和双关语的手法。最后,屠格涅夫的戏剧中开始出现了抒情色彩。在屠格涅夫的喜剧实践中,喜剧被添加了新的元素,直接为契诃夫的戏剧创作指引了道路。

受喜剧大师们的启发,契诃夫前期的戏剧创作属于通俗喜剧时期。在该时期,他创作了《蠢货》《求婚》和《纪念日》等喜剧作品。可以说,喜剧性因素和讽刺性因素是契诃夫戏剧创作的起点和出发点。这一时期,契诃夫戏剧的格调是以直捷了当的、明快无隐的、直接的幽默和讽刺为其特征的,而在戏剧创作上,小型剧本——独幕通俗喜剧。“独幕笑话”、戏剧小品的格调也是如此。在契诃夫整个一生的创作中,从少年时代的第一步通俗喜剧,直到《樱桃园》为止,他始终坚持喜剧的传统。“他原本是想把《樱桃园》写成一部‘热火朝天’的四幕通俗喜剧的。”在契诃夫的作品里,幽默呈现出各种各样的意义。它可以抒情地缓和情节的悲剧性,也可以加强悲剧性。其目的是引起一种笑声,一种毫不掺杂任何庸俗、虚假、牵强,毫不掺杂不符合生活真实和心理真实的杂质的笑声。“通俗喜剧或是喜剧、正剧中的通俗喜剧因素之所以必要和重要,原因就在这里,因为如果少了它,那么人类的灵魂生活、人类的感情和关系中的某些侧面、某些范围就会没有被照亮。所以恶意的幽默是必要的,善意的幽默也是必要的。”契诃夫所追求的,是“纯粹”的通俗喜剧,喜剧性幽默的源泉在于生活的矛盾。与其他种类的喜剧性源泉不同的是,通俗喜剧性的矛盾是不伤人的,它不包含任何悲伤的成分。”而且,“笑话式的通俗喜剧是善意的,它在生活中,在人类的关系、情感、性格中不是提取恶意的可笑的事物,而是提取善意的可笑的事物,不伤人的可笑的事物。”“‘纯粹’通俗喜剧性的幽默,其基础可以是,比方说,人的性格中某些可爱的、有趣的矛盾,某些不同的心理状态之间的矛盾——从一种心理状态猛然一拐,就转到完全相反的另一种心理状态里去,由于这种转变完全出乎观众和剧中人自己的意料之外,就使这两种心理状态之间的对比变得愈发鲜明……”契诃夫所有的戏剧作品都不曾放弃这种喜剧的因素和传统。

在俄国戏剧坚持喜剧传统,剧作家在创作中不断实践和完善喜剧传统的同时,以别林斯基为代表的戏

剧理论家开始研究悲剧与喜剧的融合问题。别林斯基一个重要的戏剧美学思想就是喜剧性和悲剧性的融合,要求戏剧悲中有喜,喜中有悲。与黑格尔相比,别林斯基更加重视正剧,他认为“生活本身应该是正剧的主人公”正剧更具备如实反映现实生活的功能,既没有悲剧的夸张、不自然,又没有喜剧的夸张、不深入。他要求正剧不能只是简单的自然摹拟,也不应是场面的集合拼凑。它写的生活,但应该形成独立的自成一局的世界。它描写各人分别为自己行动的自然状态,但他们不知不觉地促进了戏剧的总的动作。其中的关键是从思想中产生和发展,而不是通过思考拼凑起来。别林斯基宣称:“戏剧诗歌是诗歌发展的最高阶段,艺术的皇冠,而悲剧则是戏剧诗歌的最高阶段和皇冠。因此,悲剧包含着戏剧诗歌的全部本质,囊括着它的一切因素,因而,喜剧因素也有权渗入到它里面去……固然,悲剧仅仅把生活的崇高的、诗意的瞬间集中地表现出来,可是,这仅仅适用于悲剧中的男女主人公,却并不适用于其余的人物,这中间可能有恶徒、美德之士、蠢人和丑角,因为整个人类生活就是由英雄、恶徒、普遍性格的人、猥琐的人、蠢人们的冲突和相互影响所构成的。”

将悲剧因素融入喜剧因素,从而形成强有力的艺术整体,是契诃夫后期经典现实主义剧作的典型特征。1896年的《海鸥》一剧便见证了这种转变,它是契诃夫经典剧作的开端。1887年的《伊凡诺夫》则是进入这个新阶段的过渡。在这部剧作中,正剧因素还仅仅是和戏剧和通俗戏剧因素同时并存,彼此还没有达到有机的融合。大多数读过《樱桃园》剧本的人都会认为这是一出悲剧,但契诃夫却坚持把《樱桃园》定位为通俗喜剧。契诃夫说:“我把这个剧本定为喜剧。”“我写出来的不是正剧,而是喜剧,有些地方甚至是闹剧”。《樱桃园》的主要讽刺手法是这样的:失去樱桃园,本来是加耶夫和郎涅夫斯卡雅的最严重的“正剧”,但结果,我们却发现,对这两个当事人说来,这个最严重的“正剧”,原来并不是一个十分严重的情况。这里也特别清楚地表现了《樱桃园》的喜剧本质:对悲剧的讽喻”。在莫斯科艺术剧院排演该剧时,契诃夫对艺术剧院的全部指示,主要可以归结为一点:他很关心这个戏的愉快、乐观的调子。”《万尼亚舅舅》也是如此。人物内在的悲哀却以外在的喜剧来呈现,从而达到了悲剧因素和喜剧因素的完美融合。如斯泰恩总结的那样:契诃夫创作的喜剧,是一种具有痛苦回味的喜剧,这也正是他的典型手法。……将悲哀与荒谬的事件并列在一起,将闹剧成分插入感情强烈的场面当中,这就抑制住了说教的倾向,并再三讽刺性地使观众保持超脱。正是这种不介入的效果,以及他关于人与社会的



主题与他的剧作的那种难以捉摸的抒情风格纷乱地互相交织,使得契诃夫对 20 世纪现实主义戏剧的形式及风格产生了不可估量的广泛影响。” 喜剧因素和悲剧因素平衡地结合在一起,正是这种平衡的存在,契诃夫的戏剧才成为现实主义戏剧的又一顶峰。

二 叙事因素和抒情因素的融合

融合理论中的第二类是叙事因素和抒情因素的融合。如果说喜剧因素源于俄国的喜剧传统,那么抒情因素来源于俄国诗歌的抒情传统。如别林斯基所言:“叙事诗歌和抒情诗歌是现实世界的两个完全背道而驰的抽象极端,戏剧诗歌则是这两个极端在生动而又独立的第三者中的汇合(结晶)”。别林斯基认为,戏剧是叙事和抒情两者之间调和的产物,既不属于前者,也不属于后者,而是一个有机的整体。“叙事诗歌表现着对于世界和生活的直观,这世界和生活是独自存在的,无论对于自己,对于观察它们的诗人或者对于读者来说,都是完全冷淡无情的。反之,抒情诗歌主要是主观的、内在的诗歌,是使人本人的表现。”抒情性“是通过戏剧性流露出来的,并且赋予戏剧性以变幻莫测的生命之光……如果没有抒情性,长篇史诗和戏剧将是过分平淡乏味的,对待自己的内容将是冷漠无情的;同样,如果抒情性成为叙事诗和戏剧的压倒因素,那么叙事诗和戏剧也将变得缓慢、停滞、缺乏行动。”

在具体的抒情手法上,屠格涅夫在剧作中常常采用一些风景描写和音乐效果的手段,以加强剧本的抒情色彩。这些手法后来都被契诃夫接受下来,运用到自己的戏剧创作之中。契诃夫戏剧中的抒情性主要体现在三个方面,其一是美的主题。“在契诃夫的创作里,美的主题是起着一种异常重要的作用的。他通过自己的全部创作特别有力地强调出美和真、美丽和道德、美感和道德的统一”。如果说,托尔斯泰热衷于一种直接的道德的热情,那么,契诃夫强调的是道德和美的综合,强调揭示社会同美的理想之间的矛盾。契诃夫所理解的美“不是那种抽象的美,而是那种在生活中,在人们身上,在大自然里实际存在着的美,呐喊中被强盗式的社会制度、被这种社会制度的令人憎恶的法则毁坏着的美。”契诃夫的美学原则是普通的、常见的事物中隐蔽着、潜伏着美。其二,契诃夫戏剧抒情性还体现在潜藏的音乐性中。可以以“音乐的欲望”来给《万尼亚舅舅》第二幕的结尾命名。所有的人都等待着音乐,像久旱之后等待甘霖一样。叶列娜甚至已经将纤

巧的手指放在了钢琴上,而索尼雅从谢列勃里雅科夫那里带回来两个字的答案:“不许!”这个收场蕴含着内在的、自然的音乐性。不同于许多剧本里外在的、装饰的“音乐性”,契诃夫作品中的音乐性不是外来的,而是潜藏在台词深处。音乐成为主人公们无法用言语进行表达的那一种内心体验。音乐成为一种潜台词,是行动的隐蔽着的本质,是人物的言语、情感的内在的意义。在契诃夫的作品里,没有响声的音乐是剧本的发展或运动的一个参加者,是剧本行动的积极的参加者,决不是装饰。其三,契诃夫戏剧的抒情性还体现为诗意的概括,即哲学性概括。这也是契诃夫剧作所具有的抒情性、诗意和音乐的“潜流”。在契诃夫的戏剧里,潜流是生活的底蕴;这种底蕴往往是主人公们所不知道的,但它却说明了他们的言行举止、他们的生活处境、他们的生活和相互关系的内在意义。”契诃夫最后阶段的作品《樱桃园》是异乎寻常的;无法把它装进任何一种常见的体裁定义的框子里,——这是一部蕴含着惊人深刻有力的‘潜流’、在‘潜台词’里包藏着重大的社会主题的喜剧。伟大剧作家临死前的这部天才作品,乃是喜剧——‘有些地方甚至是闹剧’——和深刻、细致而又细腻的抒情诗的惊人大胆的新颖的结合。”

注释:

[俄]别林斯基:《别林斯基文学论文选》,满涛、辛未艾译,上海译文出版社,2000年版,第162页,第164页,第381页,第374页,第308页,第308页,第314页。

[美]Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. New York: Cornell University Press, 1985. P.243.

王爱民、任何:《俄国戏剧史概要中国戏剧出版》,1984年版,第135页,第143页,第196页,第196页,第196页。

[俄]叶尔米洛夫:《契诃夫的戏剧创作》,张守慎译,中国戏剧出版社,1985年版,第8页,第13页,第10页,第12—13页,第10页,第339页,第369页,第369页,第339页,第117页,第178页,第95页,第342页。

[英]J.L. 斯泰恩:《现代戏剧理论与实践(1)》,刘国彬等译,中国戏剧出版社,2002年版,第127-128页。

(作者系厦门大学外文学院英语语言文学系助理教授,厦门大学中文系戏剧戏曲学博士研究生)

责任编辑:吕益都